

FATALISTISCHER HEROISMUS, "WILLKOMMENER TOD"

REINHARD GOERING-MISZELLEN (MIT NACHLASSZITATEN)

von *Helmut Kreuzer*

Der Kriegsfreiwillige Reinhard Goering wurde nach einem Bonner Notexamen 1914 im Saarland als Militärarzt eingesetzt. Nach wenigen Wochen erkrankt er an Tuberkulose und kommt nach Davos; dort verbringt er die Kriegsjahre. Unter dem Eindruck der Meldungen von der Schlacht am Skagerrak schreibt er die Tragödie *Seeschlacht* —ein "pausenloses Einortsdrama" von 7 Matrosen, die im Panzerturm eines Kriegsschiffs in die Schlacht fahren und ihr zum Opfer fallen. Das Stück wird im Kriegsjahr 1918 (am 10. Februar) in Dresden uraufgeführt, am 3. März folgt die Berliner Inszenierung Max Reinhardts. Die starke Wirkung, die öffentliche Resonanz dieser Aufführungen wurden zu einem Faktor von theatergeschichtlichem Gewicht. Dank ihrer verhalf das Werk "neben Walter Hasenclevers Drama 'Der Sohn' der expressionistischen Dramatik wesentlich mit zum Durchbruch auf der Bühne."¹

Der Dresdener Paul Adolph hatte vergeblich gegen die "Aufführung dieses rein 'pazifistischen', um nicht zu sagen 'revolutionären' Stückes in einer Zeit" opponiert, "in der Deutschland unter Heranziehung seiner letzten Reserven gegen eine Welt von Feinden im allerschwersten Endkampf lag."² So beginnt schon mit der Uraufführung ein Strang der Rezeptionsgeschichte, der bestimmt ist vom zeitgeschichtlichen Bezug. Rezensenten der Berliner Aufführung setzten ihn fort; er läßt sich bis in die Gegenwart verfolgen. So klassifiziert noch Siegfried Melchinger *Seeschlacht* als "Antikriegsstück."³ Diese Richtung stützt sich auf Zitate wie das folgende:

Vaterland, o lieb Vaterland.
Wir sind Schweine,
die auf den Metzger warten.
Wir sind Kälber, die abgestochen werden.
Unser Blut färbt die Fische!
Vaterland, siehe, sieh, sieh!
Schweine, die gemetzt werden,
Kälber, die abgestochen werden!
Herde, die der Blitz zerschmeißt.
Der Schlag, der Schlag, wann kommt er uns?
Vaterland!
Was hast Du mit uns noch vor?⁴

Editor's Note: Mr. Kreuzer is Professor of German at the University of Bonn.

Die Gegenmeinung unterstellt dem Stück eine Anerkennung der "tragischen Notwendigkeit" von Krieg und Opfer. Das "Sterbenmüssen des einzelnen für das Ganze" ist für einen Dresdener Kritiker Thema und positiver Sinn des ihn überwältigenden Werkes. ("Was ist daneben die Phantasietragedie in Ugolinos Hungerturm?")⁵ Noch 1958 wiederholt ein postum erschienenes Buch Paul Fechtters seine Behauptung, *Seeschlacht* sei bis 1927 das einzige Werk auf den Berliner Bühnen gewesen, das nicht zur "negativen Kriegsdichtung" gehöre, nicht zur "pazifistisch-antimilitaristischen." Goering habe als einziger unter den Expressionisten "den Weg zu einem durchaus selbständigen, sachlichen Verhältnis zur Zeit wie zum Krieg" gefunden; er nehme ihn als "Phänomen" und als "Schickung."⁶ Mit Befriedigung schildert Fechter die Wandlung des "5. Matrosen," der zur Meuterei entschlossen ist, aber dann doch vom Kampfgeist erfüllt wird. In Fechtters Worten: "Trommel und Horn ertönen; der Kampf beginnt—und der Meuterer ist der erste, der seinen Mann steht und mitmacht; der nachher sogar, erkennend, daß allein im Blut Wahres liegt, sich ans Rohr stellt und schießt."⁷

In der Tat: Der "5. Matrose" kämpft mit den anderen und wie die anderen. Sie feuern gemäß den Signalen, die sie erhalten. Sie erzielen Treffer. Sie erhalten Treffer, sind zum Sterben verurteilt. Das letzte Wort gibt der Autor dem "5. Matrosen":

Die Schlacht geht weiter, hörst du?
 Mach deine Augen noch nicht zu.
 Ich habe gut geschossen, wie?
 Ich hätte auch gut gemeutert! Wie?
 Aber schießen lag uns wohl näher? Wie?
 Muß uns wohl näher gelegen haben?⁸

Die Ambivalenz in diesen Sätzen des nichtmeuternden "Meuterers," des Soldaten, der "gut geschossen" hat, aber unter anderen Umständen auch "gut gemeutert" hätte, durchprägt das ganze Werk. Sie hat Rezipienten wie Siegfried Jacobsohn irritiert und zur Kritik am Autor gereizt: "Als Aktivist reißt er mich nicht mit,"⁹ konstatiert er. Statt aber seine "aktivistische" Interpretation zu überprüfen, bemüht er zur Erklärung das nationale Autostereotyp. Goering ist eben "ein Deutscher, und das heißt: objektiv sein"; die nationale Tugend der Objektivität schwäche den "Haßgesang gegen den Krieg."¹⁰

Eine dritte Rezeptionstradition verwirft den Maßstab der 'Tendenz' als inadäquat. So weist für Emil Faktor das Werk direkt ins Metaphysische. "Goerings mutiges Bekenntum (...) fiebert in Erweckungen des Bewußtseins, die die Luft wie mit Gesang erfüllen, es strebt aus irdischer Enge ins Weite."¹¹ Als das Publikum der Berliner Premiere nicht mit Applaus reagierte, sondern mit einem anhaltenden Schweigen aus "tiefster Ergrif-

fenheit,"¹² registrierte der Kritiker Stefan Großmann "Andacht in dieser Stille, die Schaubühne war—einmal!—wieder zum Gotteshaus geworden."¹³

Was erkennen wir heute in diesem Stück? Wie stellt sich uns der Wandlungsprozeß des "5. Matrosen" dar, wie der zitierte Schluß? Der kalifornische Germanist W. J. Lillyman hat darauf 1969 eine Antwort zu geben versucht, die einen Aspekt des Dramas erhellt. Er orientiert sich an der Bildlichkeit, insbesondere der leitmotivisch eingesetzten Tiermetaphorik, und nutzt damit als erster für ein Sinnverständnis ausdrücklich auch den Sprachstil Goerings aus (der variierend und repetierend mit einem absichtsvoll begrenzten, mit strenger Konsequenz auf die Matrosen verteilten Repertoire von Hauptvokabeln und -motiven operiert). Für Lillyman ist das dramatische Zentrum der Entschluß des "5. Matrosen" zur Meuterei, aus dem Bewußtsein dessen, "was sein kann zwischen Mensch und Mensch."¹⁴ Die Abkehr von diesem Entschluß in der kriegesischen Aktion erscheint damit Lillyman in rein negativem Licht: als Abfall von der potentiellen Humanität im "failure of the will," als Rückfall in die Existenzform des 'manipulierten,' fremdbestimmten 'Menschentiers,' das nicht Subjekt, sondern Objekt seines Schicksals ist. Die Erkenntnis, daß "Wir selbst unser Schicksal [sind],"¹⁵ werde verraten und bestätigt: verraten von den Individuen, die ihre Selbstbestimmung verfehlen, bestätigt durch eine Tragödie, die keinen 'höheren Mächten' zuzuschreiben ist. "Uns ist die Schuld," bekennt die "Stimme" des "1. Matrosen."¹⁶

It is, therefore, completely inappropriate to compare *Seeschlacht* with Greek drama, as Garten and Soergel-Hohoff have also done, or to state that the Fifth Sailor 'realizes the tragedy of war' (Garten)—he realizes rather the tragedy of human existence in general.

The war setting of the play has been chosen because the state of war requires, in an extreme way, each person to function solely as part of a group, to obey unquestioningly and, thus, to surrender any value as a unique individual directing his own steps by his own free will.¹⁷

Diese Interpretation (und ihre Wertung) wollen die folgenden Abschnitte relativieren und ergänzen. Ihre idealistisch-individualistische Formulierung—so positiv sie gemeint ist—läßt unmittelbar erkennen, wie abstrakt hier das Humane gefaßt ist und gefaßt sein muß, wenn es in der individuellen 'Abweichung' als solcher gesucht wird. Tatsächlich nötigt den "5. Matrosen" keine konkrete Überzeugung zur Meuterei (etwa der Pazifismus), kein konkretes Ziel (etwa von politisch-revolutionärer Natur), nicht einmal der Wunsch zu überleben; er weiß, daß die Meuterei sicheren Tod zur Folge hat: die Exekution. Er war zufällig Zeuge geworden, wie ein Männerpaar Abschied voneinander nahm:

Als hätten sie ein etwas aber
in diesem Leben selbst,
das sie erhaben machte über Tod und Leben.¹⁸

Die beiden—ein Seekadett und ein "Mann," der nach dem Modell Stefan Georges gebildet ist¹⁹—haben in der Freundschaft oder Liebe eine Selbst-erfüllung gefunden, die die Todesangst entmächtigt. Der "5. Matrose" sucht dieses Selbstsein nun für sich, doch auf einem anderen Weg, den er als den "seinen" wählt, den *ihm* "gemäßen": im freigewählten Tod der "Schande"²⁰ als einer rebellisch-trotzigen Form des Suizids, d.h. in einer Tat, die das seiner selbst nicht sichere Ich ein für allemal zu 'bestimmen' vermag.

Der erste Matrose:
Wenn es zur Schlacht kommt,
werden alle sterben!

Der fünfte Matrose:
Und ich auch, wenn es nicht
zur Schlacht kommt. (. . .)

Der erste Matrose:
Was sinnst du?
Mann wehe, was sinnst du schon?

Der fünfte Matrose:
Was mir gemäß ist.

Der erste Matrose:
Welchen Weg?

Der fünfte Matrose:
Den mir gemäßen.²¹

Lillymans idealistisch-humanistische Interpretation läßt außer acht, daß die Berufung auf das, "was sein kann zwischen Mensch und Mensch," hier zur Legitimierung eines Todesweges dient, der alle mitmenschlichen Beziehungen aufhebt.

Der Freitod als Exemplum für individuelle Selbstbestimmung spielt auch in anderen Werken Georings eine Rolle: "(. . .) wenn einer einen Grund zu haben glaubt, sich zu töten, wie kann einer sich das Recht anmaßen, ihn zu zwingen, zu leben?" fragt der autofiktive Erzähler in Goerings Roman *Jung Schuk*.²² "Sich zu enden, das eben ist die Logik, das die Tat, die alles heilt, der Aufschwung, das unwiderrufliche Zeichen"—so heißt es am Ende des gleichen Buchs.²³ Und in dem Drama *Der Erste* fragt der Priester Antonio: "Was wissen wir von ihm, der Schluß macht mit sich selbst? Kann nicht im Leben Würde so sehr getroffen werden, daß Sterben würdiger ist? Unbekümmertes, traumloses Leben ohne Einbildung! Wo ist es mehr, als wo es sich selbst bestimmt. Man tötet sich zu wenig, dünkt mich."²⁴

Die Interpretation Lillymans verfehlt auch die Ambivalenz des Ganzen, auf die wir schon gestoßen sind und die sich in den Divergenzen der Rezeption spiegelt, wenn wir sie zusammensehen. Die Wandlung des Meuterers ist, wie so viele Kritiker gespürt haben, nicht eindeutig negativ konzipiert. Ohne daß der frühere Entschluß zur Meuterei vom Autor oder vom "5. Matrosen" selber abgewertet würde, wird der Kampfgeist auf-

gewertet, als er den "5. Matrosen" ergreift und dieser von den anderen als "Bruder" aufgenommen wird.

Blitze versengen mich. Blitze.
Was ist Schlacht! Was geht vor?
Sind wir noch, die wir waren?²⁵

Entsprechendes gilt für die Schlacht. Lillymans Interpretation ergreift den Aspekt des "unmenschlichen" Schlachtens und Geschlachtetwerdens, der dem Drama durchaus eingelegt ist (die Menschen als "Schweine," "Kälber," "Hunde"), übersieht aber den anderen Aspekt der Schlachtenträume des Kranken in Davos, die ästhetische Glorie, die er der Schlacht *auch* zuschreibt, das erhöhte Selbstgefühl des "5. Matrosen," als er sich von ihr innerlich erfüllen läßt:

Auf, laßt sie entbrennen.
In ihrer ganzen Größe und Furchtbarkeit.
Meine Brust füllt sich mit ihrem Atem,
meine Pulse singen Schlacht,
Schlacht über uns!²⁶

Wieder finden wir Bestätigung in anderen Werken Goerings, die Lillymans 'immanente' Interpretation nicht mit heranzieht. So heißt es in *Scapa Flow* (1919), daß man im Schlachtentod seine "Mannheit" behaupte. "Was war je schöner/ Auf der weiten Welt,/ Als euch zu schauen in den Tagen der Schlacht," sagt der deutsche Admiral in diesem Stück,²⁷ und ein "Matrose oder Seekadett": "Die Schlacht war schön." Ein anderer: "Die war das Schönste." Wieder ein anderer: "Wir waren einmal,/ Als Schlacht war/ Als noch Hoffnung war/ Bewegung,/ Licht,/ Tat (...)"²⁸

Die immer wieder zitierte Stelle, die am Ende der *Seeschlacht* mit dem Gespräch des Unbekannten, auf das der "5. Matrose" sich im Entschluß zur Meuterei berufen hatte, korrespondiert, läßt sich weder *nur* für die kriegsbejahende, noch *nur* für die kriegsverneinende Auslegung noch auch ganz für Lillymans "failure of the will" in Anspruch nehmen, sondern zeigt im Detail Strukturzüge des Ganzen, in dem sichbestreitende Positionen aufeinanderfolgen und im Gewebe der Motivketten miteinander verflochten sind, im 'musikalischen' Spiel der "Stimmen," auf das es mehr ankommt als auf die Gültigkeit der Einzelposition.

Der zweite Matrose:

Wir sind hier doch fast wie die Schweine,
die nach der Reihe gemetzt werden.

Der fünfte Matrose:

Gleichviel. Jetzt kennt sich wieder Mann und Mann,
jetzt erwächst etwas zwischen Männern,
das alle Not aufwiegt.
Spürt ihr nicht alle den Schweiß unmittelbar.
Blut! Blut!
Darin allein liegt Wahres.

Der erste Matrose:
Nein, hört auf mich, Leute!
Besinnt euch.
Besinnt euch, daß ihr Menschen seid!

Der zweite Matrose:
Sind wir so etwa keine Menschen?²⁹

Die Entgegensetzungen des Stücks—wie z.B. "Mensch"/ "Mann"/ "Tier"/ "Gott"/ "Selbst"/ "Blut," usw.—bezeichnen hier keine eindeutigen und dauernden Alternativen, keine Konflikte zwischen hohen und niederen Werten, die zu einer absoluten Entscheidung auffordern (etwa gemäß einer idealistisch-humanistischen Norm); sondern in allen 'liegt Wahrheit'; sie haben im irrationalistischen Denken Goerings allesamt eine Berechtigung.

"Natur und Götter können nicht gewaltiger [als ein Tier] rufen: Wir sind da!" schreibt er in der Ich-Erzählung *Normandie* (1926): "Einer einzigen Familie gehören sie alle an. Tier, Mensch, Gott; doch der Mensch fühlt aller Wesen Leben in sich (...) mitsamt Tod, Liebe, Krieg, Frieden, Lust und Qual."³⁰ Am gleichen Ort: "Hammer oder Amboß, sagte Goethe. Ich kenne einen, der sagt: Hammer und Amboß."³¹ "Entweder also nicht wollen oder wollen und erreichen."³²

Seeschlacht bildet dementsprechend keinen dramatischen Prozeß heraus, keine Fabel im aristotelischen oder Brechtschen Sinne; sondern das Stück läßt kontrastive Situationen und ideelle Positionen punktuell aufeinander folgen, miteinander korrespondieren. Am Horizont einer jeden aber steht gleicherweise der Tod.

Selbst der abschiednehmende "Mann" (der auf George verweist) weiß seinem jungen Freund keinen anderen Rat als 'gelassen zu sterben.' "Schon wogt dort draußen (...) Tod für dich heran/ (...) Du kehrst nicht mehr zurück./ (...) Stirb denn gelassen!/ Stirb ohne Wahn!"³³

Dem Tod gehören auch sprachlich die stärksten Akzente: "Gib uns Tod, Tod! Tod!/ Gib uns Tod! Tod!"³⁴ Er trägt sie noch dort, wo scheinbar die Hoffnung auf Leben spricht, deren Vergeblichkeit doch schon besiegelt ist. "Noch leben, leben leben!/ (...) Werden wir leben? Werden wir leben?"³⁵ Entsprechend in *Jung Schuk*: "Cela va bien, mon cher. Cela va bien, cela va bien. Je vais bien, je vais mourir, je vais mourir, je vais mourir. Rien que cela, rien que cela, rien que cela."³⁶

Der Tod allein ist absolut in Goerings Drama; auch das reduziert die 'humanistische' Tragödie, die Lillymans Interpretation aufweist, zu einem partiellen Element, einem Strang im Geflecht des Ganzen. Goerings Tragödientypus ist offenbar weder mit der idealistisch-klassischen Tradition auf einen Nenner zu bringen noch auch mit den Formen der expressionistisch-idealistischen Verkündigungstragödie, wie wir sie etwa von Tollers *Masse-Mensch* (1921) her kennen, oder mit den Kriegs- und Zeitstücken der späteren Zwanziger Jahre.

Die Skagerrak-Handlung ermöglicht Goering, dem Tod—der ihn produktiv macht—die Hauptrolle zu geben: "unsern täglichen Tod gib uns heute," heißt es in dem Gedicht *Tanzetanz*,³⁷ und in *Jung Schuk*: "ich

wäre zehnmal tot, wenn es das Schreiben nicht gäbe.”³⁸ “Muß man sterben, um zu dichten?”³⁹ Die Skagerrak-Handlung hilft dem Autor zugleich, seiner Faszination durch den Tod und dem Fatalismus, der mit ihr Hand in Hand geht, heroisch-maskuline Züge aufzuprägen.

Der Fatalismus, den die ältere Kritik zu Recht vermerkt hat und der ihre Assoziationen an das griechische Drama mit hervorrief, begründet sich aus der Absolutheit des Todes. Mit den Worten des “4. Matrosen”:

Ablauf sind wir,
Uhren mit närrischen Zeigern drauf!
Stillhalten, stillhalten.
Bis das Uhrwerk abgelaufen ist.⁴⁰

Von den individuellen Entscheidungen in diesem Stück hängt dessen Ende nicht ab. Der “Meuterer” ‘entscheidet’ sich überhaupt nicht (im engeren Sinn des Begriffs) für den Kampf; er folgt einem irrationalen Impuls; aber ob er nun mitschießt oder nicht, ändert am Schicksal der im Panzerturm Eingeschlossenen nichts; “was fragen die Granaten danach?”⁴¹

Der Raum wird so zum Symbol eines übermächtigen Fatums, einer Determination zum Tode und des menschlichen Gefangenseins in der Falle eines Lebens, in der sich Freiheit auf den ‘amor fati’ reduziert, Männlichkeit und Größe sich im *Zugleich* von heroischem Trotz gegen das Fatum und illusionsloser Akzeptierung des Fatums beweisen.

Die Existenz im Panzerturm auf hoher See wird zum Symbol einer existentiellen “Grundsituation” (was wiederholt zum—beschränkt sinnvollen—Vergleich mit Sartre und seinem “Grund-Thema des Eingeschlossenseins” geführt hat).⁴² Die fiktiven Matrosen sind von allen gesellschaftlichen Bezügen isoliert, von allen individuellen Auswegen abgeschnitten. Der Kampf ist damit absolut gesetzter Kampf, bei dem es gleichgültig wird, worum es geht und welche Seite gezeigt wird. Es kommt nur noch auf dieses ‘Männerschicksal’ als solches an, in seiner Ausgesetztheit, auf ein Erleiden, das als eine fast inbrünstig-erotische Hinnahme des Todes erscheint—noch in der Form des Standhaltens gegen ihn. “(...) außen hart, innen weich . . .,” notierte Harry Graf Kessler zu einem Stück des jungen Fritz von Unruh;⁴³ das Urteil trifft auch auf *Seeschlacht* zu. Die Tragödie bedarf hier der ausweglosen Enge des Raumes, als einer dramaturgischen Bedingung, als notwendigen Widerlagers für den lyrischen Impuls des Autors, das passiv verströmende Gefühl (in dem Todessehnsucht mitschwingt).

Die Matrosen, wie stereotyp auch gegeneinander abgesetzt, figurieren nicht als dramatische Individuen, sondern als verteilte “Stimmen” eines Chores—einer kollektiven Identität. “Goering war einsam [schreibt sein Biograph]: den Dialog schuf er sich im Drama, zwiegeteilt sprach er mit sich selbst.”⁴⁴ Die Sprache des Stücks erscheint zwar lakonisch, antikisch hart, zeigt Wucht und Sachlichkeit; sie ist dennoch das Medium weicher

lyrischer Empfindung. Ihr Doppelangesicht entspricht der schon konstatierten Koinzidenz von Todestrieb und Bedürfnis nach Heroik, nach Lebenskampf und Willensstärke in der Situation der vorbestimmten Todesübermacht.

Wie Goering die expressive Lakonik seiner 'gemeißelten,' so oft als "männlich" charakterisierten Sprache erzeugt, läßt sich an einer Nachlaß-Handschrift der Erzählung *Gregorius* wird tiefsinnig ablesen. Die Druckfassung unterscheidet sich von ihr hauptsächlich durch die einfache nachträgliche Streichung semantisch 'redundant' erscheinender Vokabeln nebst systematischer Verkürzung der Sätze und Veränderung der Interpunktion. Es mag genügen, als Belege jeweils die ersten Sätze zu zitieren:

Handschrift: "Um Gregorius waren immer zwei Frauen. Die eine schimpfte aber meinte es gut. Sie dachte mein Mann wird eines Tages noch tiefsinnig werden, ich aber bin da dass ich es verhindere. O mein Gott was muss ich nur tun dass ich es verhindere dachte sie und sie weinte heimlich um ihn."⁴⁵

Druckfassung: "Bei Gregorius waren zwei Frauen. Die eine schimpfte, sie meinte es gut. Sie dachte: Der Mann wird eines Tages tiefsinnig werden. Ich bin da, daß ich es verhindere. Mein Gott, was muß ich tun, daß ich es verhindere? Sie weinte heimlich."⁴⁶

*

Die zeitgeschichtliche Skagerrak-Handlung, die aktuelle Kriegsmotivik gab den Rezipienten der *Seeschlacht* eine Möglichkeit an die Hand, die werkimmanente Absolutheit des Todes und den Fatalismus des Stücks zu relativieren. Sie kehren freilich in anderen Werken wieder, die damit unsere Interpretation bekräftigen. Exemplarisch ist dafür das Drama, das als einziges Werk Goerings neben *Seeschlacht* breiteren Ruhm gewann: *Die Südpolexpedition des Kapitän Scott*, am 16.2.1930 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin durch Leopold Jeßner (der mit einer *Ödipus*-Inszenierung den Bau des Stücks beeinflusst hatte) eindrucksvoll uraufgeführt. Die stofflichen und formalen Differenzen sind zwar groß. *Seeschlacht* gilt als ein Musterstück des Expressionismus, die *Südpolexpedition* als "Neue Sachlichkeit reiner Prägung."⁴⁷ Sie ist eine Bühnenreportage in Versen mit Chören, die Goering, auf Vorschlag Ernst Heilborns, den Kleistpreis des Jahres 1930 eintrug (was faschistischen Protest hervorrief, der allerdings der Kleistpreistradition als ganzer galt).⁴⁸

In der Begründung des Preisrichters heißt es:

Goerings *Südpolexpedition des Kapitän Scott* ist aus der zeitgeforderten, der religiösen Idee heraus geboren. Es vermittelt Gottnähe. Es begreift das Schicksal, auch da, wo es schlägt, als Gnade. Es schafft aus der Eiswüste der Polarregion seelische Landschaft. Es weist den Weg, der aus sportlicher Ertüchtigung zu einem zeitgemäßen, auf letzte Ehrlichkeit gestellten Heldentum führt. Es betont die vaterländische Bindung, um sie zu übervölkischem Willensansporn zu erheben.⁴⁹

Inhalt ist der 'Wettlauf' zum Südpol, den 1911 der Engländer Scott und der Norweger Amundsen unternahmen. Scott, der mit seiner Mannschaft die Schlitten selber zog und durch einen Sturm aufgehalten wurde,

kam nach entsetzlichen Strapazen zwar am Südpol an, mußte aber entdecken, daß Amundsen, der mit Hundeschlitten gefahren und vom Glück begünstigt worden war, schon vor ihm das gemeinsame Ziel erreicht und die norwegische Flagge gehißt hatte. Auch die Rückfahrt Amundsens ging rasch und verlief glatt, während Scott und seine Truppe auf dem Rückweg im Schneesturm zugrunde gingen.

Ein Chor stellt die Personen vor und erzählt kommentierend die Handlung im voraus. In den Zwischenszenen treten dann abwechselnd die Gruppen um Scott und Amundsen auf und spielen, was der Chor schon erzählt hat. Gepflogenheiten des episch-neusachlichen Theaters der Zeit entspricht diese Verwendung des Chors, die antiillusionistische Darstellung (in die Schauspielerinnen eingreifen, die als Theaterbesucherinnen auf die Galerie gesetzt sind), die Einbeziehung realgeschichtlicher Dokumente (in diesem Fall der letzten Notiz des sterbenden Scott für die Nachwelt), nicht zuletzt die Simultanstruktur⁵⁰ mit zwei Handlungen (die nebeneinander verlaufen, sich niemals schneiden, aber miteinander kontrastieren). Zeitüblich ist auch die Wahl eines Stoffes aus der Welt der Forschung und des Sports, des Abenteuers und der Rekorde; Goerings Stück teilt ihn mit typischen Filmen der Epoche, wie dem Kapitän Scott-Film *Das weiße Schweigen* (1929), typischen Hörspielen, wie Friedrich Wolfs *'Krassin' rettet 'Italia'* (1930), und typischen Dramen, wie Arnolt Bronnens *Ostpolzug* (1926), mit dem die *Südpolexpedition* Goerings auch die skizzierte Simultanstruktur gemeinsam hat.

Herbert Ihering, der Fürsprecher Brechts und Bronnens in der Theaterkritik der Zwanziger Jahre, hatte den *Ostpolzug* begrüßt, in dem eine moderne Himalaya-Bezwingung dem Scheitern Alexanders des Großen auf seinem Zug nach Osten kontrastiert. Er monierte an Goerings Stück nach der Berliner Premiere, daß sein Autor nicht den Gegensatz zwischen dem technisch-rationalen und dem 'heldischen' Menschentypus deutlich und scharf als Thema herausgearbeitet habe—ein Gegensatz, mit dem notwendig der Sieg des Technikers gegeben war.⁵¹ Diese Forderung ist im Geist des urbanistisch-progressiven Flügels der Neuen Sachlichkeit gestellt. Sie zielt auf eine aktuelle Dramatik, eine zeitgeschichtliche Typik, die Selbstbestätigung des technisch-zivilisatorischen Geistes gegenüber einer irrationalen 'Romantik.' Aber dieses Stück zu schreiben wäre gerade Goering niemals möglich gewesen.

Wie in *Seeschlacht*, wie in *Scapa Flow*, so ergriff er auch in dem Drama über die Pol-Expeditionen von 1911 die Gelegenheit, gerade nicht die äußere Freiheit und faktische Macht des Menschen gegenüber elementaren 'Verhängnissen' auszudrücken, sondern vielmehr das verhängte Schicksal und das Heldentum in der Ohnmacht. Daß der Chor in der Rolle "des lyrischen Sängers der Klage," wie eine Premierenkritik ihn nennt,⁵² mit seinem Bericht über das Geschehen diesem jeweils vorangeht, kommt hier

nicht einer kritischen Distanzierung zugute, sondern erweist sich als ein Mittel, den Fatalismus des Dramas zur suggestiven Wirkung zu bringen. "Niemand entgeht dem Schicksal," sagt ein Freund Scotts vor der Abreise. "Weder Rat noch Warnung ändern, was Dir bestimmt ist."⁵³

Als Oates, ein Begleiter Scotts, zusammenbricht, kommentiert der Chor: "Wehe dem, der verderben soll! / Ihn rettet nichts, und das Heil wird ihm zur Falle!"⁵⁴ Als die Enttäuschung über Scott hereinbricht, kommentiert der Chor: "O Europa! So mordet dir den Zweiten, / der Erste, / Und nur die eine Frage bleibt: wer tötet *den*?"⁵⁵

Gewiß betont Goering, daß Amundsen seine Pläne sorgfältig erdacht und konsequent ausgeführt und alle verfügbaren Hilfsmittel genutzt hat. Gewiß wird diese Haltung zum Verfahren Scotts in Gegensatz gestellt. Aber dabei geht es Goering weniger um historische oder psychologische Typen als um die Unterscheidung derer, die vom Schicksal von vornherein für den Triumph gezeichnet oder für den Untergang bestimmt sind. So sagt der Schlußchor:

Merkmal des Siegs, seit Ewigkeit dasselbe,
Wo wirst du klarer geschaut,
Als auf der Stirn von Amundsen,
Auf der mancher Triumph und manche Tat noch wohnt (...)⁵⁶

Im dritten Teil tritt ein Astrolog auf und weissagt Amundsen seine Zukunft, die auch für ihn den Sturz noch bringen soll.

Selbstverständlich gehört Goerings Sympathie nicht (wie bei Bronnen oder in Iherings Erwägung) dem Sieger, obwohl er diesen nicht etwa verkleinert, sondern dem Sterbenden in der Eiswüste. Es ist in dem Stück viel von Pflicht, Tugend, Ehre, Reue usw. die Rede. Nationales Engagement—der Ruhm Englands, der Ruhm Norwegens—wird als Motiv der Helden einbekannt, ein nationaler Appell des Chors eröffnet das Stück ("Erwachendes Deutschland, sieh die Polabteilung"). Aber all diese Momente (so sehr sie den politischen Gesinnungen des Autors entsprachen, wie wir noch sehen werden) treten in den Dienst eines Impulses, der das Drama als Ganzes durchprägt: Konfrontation mit dem Tod in der Erscheinungsform des heroischen Abenteurers; 'sittliche' Legitimierung einer inneren Inklinaton zum Tode durch deren dramatische Umformung zum gesetzhaft vergeblichen Widerstand, zum 'tragisch' verhängten Untergang im Dienst der Nation.

Man mag die beschriebene Problematik Goeringscher Werke individualbiographisch erklären. (Seine Mutter war geisteskrank geworden; sein Vater, ein Regierungsbaurat, nahm sich das Leben; auch Goering selber starb bekanntlich 1936 von eigener Hand.) Dennoch bleibt es ein *geschichtliches* Faktum, daß "latente Todesnähe" (um Bruckners *Krankheit der Jugend*, 1926, zu zitieren)⁵⁷ und ein irrationalistischer Fatalismus nicht

eben selten bei Autoren bürgerlicher Herkunft aus der Generation Goerings begegnen. Mit Grund hat man eine heroisch drapierte 'Sucht zum Tode' und einen antikisierenden Fatalismus des 'Ausharrens' als einen Grundzug der Dramatik und Damentheorie des "Dritten Reiches" herausgestellt.⁵⁸ Aber unsere Feststellung gilt auch schon für die Zwanziger Jahre, und selbst für Antifaschisten ohne Goerings Orientierung an Werten wie 'nationale Gemeinschaft' und 'nationaler Ruhm,' 'tragische Heroik' und aristokratisches Künstler- und Führertum. Wenigstens zwei Beispiele aus Erfolgsstücken der Zwanziger Jahre, von Autoren, die wie Goering schon im expressionistischen Jahrzehnt hervorgetreten waren: "Könnten wir tatsächlich nach der Vernunft leben, wir wären längst alle tot"; so belehrt uns Bruckners Drama *Die Verbrecher* (1928). "Wir müssen denken, um uns vormachen zu können, daß wir kein animalisches Leben führen. Aber denken und Zu-Ende-Denken, das sind zwei grundverschiedene Handlungen. Denken heißt Leben. Zu-Ende-Denken heißt Tod."⁵⁹ Walter Hasenclevers Komödie *Ehen werden im Himmel geschlossen* (1928) demonstriert (wie in anderer Weise schon Paul Kornfelds Komödie *Der ewige Traum*, 1922), daß es illusionär sei, menschliches Geschick (individuelles oder kollektives) in eine offene Zukunft hinein frei gestalten zu wollen: "Das Schicksal ist das Gleichgewicht der Welt. Daran rühren können nur Irrsinnige oder Verbrecher. Alles kommt, wie es kommen muß."⁶⁰ Eine 'fatale' Auswirkung dieses Fatalismus auf die politische Erkenntnis und Einstellung dokumentiert Hasenclevers Antwort auf eine Umfrage der *Linkskurve* von 1932: "Ich bin der Meinung, daß Kriege kosmische Ereignisse sind (...) obwohl ich überzeugter Pazifist bin (...) Ich habe die Katastrophe, die der Ausbruch des Weltkrieges für meine Vorstellung war, nur einmal wiedererlebt, und zwar bei einem Erdbeben in Kalifornien. Die eine dauerte vier Jahre, die andere vier Sekunden. Beiden eigentümlich war das Zwangsläufige, Schicksalsbedingte und die Ohnmacht des Individuums."⁶¹ Auch Goering selber hat den Fatalismus nicht nur individualbiographisch verstanden, sondern zugleich (im Gefolge Nietzsches) auf die Weltgeschichte übertragen: "Das uns bekannte Weltsystem wird zerfallen. Ein neues wird entstehen, das wird sich tausendmal wiederholen, und es wird so sein, als wäre weder ich hier gewesen, noch irgendein Mensch."⁶²

Goering hatte den relativ größten Erfolg mit denjenigen Stücken (*See-schlacht* vor allem, *Südpolexpedition*, in geringerem Maß auch *Scapa Flow*), die zeitgeschichtliche Aktualität mit antikisierendem Tragödienstil als Widerlager lyrisch-elegischer Impulse verbinden. Der erstgenannte Aspekt verknüpft ihn mit den zeitgleichen Richtungen eines 'engagierten Expressionismus' am Ausgang des Kriegs, einer 'engagierten Neuen Sachlichkeit' am Ausgang der Zwanziger Jahre (ohne daß er doch diesen Richtungen als typischer Vertreter zugehörte). Die anderen Aspekte weisen

literarhistorisch auf Richtungen der Jahrhundertwende zurück—bzw. voraus auf gegengeschichtliche Richtungen der Dreißiger Jahre⁶³, die von Tendenzen der Jahrhundertwende abhängig sind. (Nicht zufällig nannte Goering einen Sohn Knut-Stefan, als Huldigung für Stefan George und Knut Hamsun.) Aus dieser Erbschaft der Wilhelminischen Ära nähren sich, literarhistorisch betrachtet, einerseits der Wille zu hohem Stil, strenger Form, sprachlicher Zucht, rhythmischer Straffung, andererseits der lebensphilosophische Irrationalismus, die Romantisierungstendenzen, der reflektierte Todestrieb, der Rausch des Abenteurers und des Tanzes, der Kult des "Großen Pan."⁶⁴

Goerings eigenes Selbstverständnis wie sein Künstlerbegriff, der die "Behandlung des Lebens selbst als Kunstwerk" mit umschließt,⁶⁵ sind entsprechend doppelgesichtig. Er weiß sich geprägt vom Bewußtsein nihilistischer Zerrissenheit: "nichts hat Sinn in solcher Lage. Man erlebt den Tod und wird von ihm nicht erlöst."⁶⁶ Er erhebt andererseits den geniearistokratischen Anspruch, in eigener Person "die langgesuchte Synthese"⁶⁷ für seine Epoche zu sein. "Jene Zerrissenheit in unseren Seelen, jener Zwiespalt zwischen Sehnen und Erlangen, zwischen Wünschen und Wollen und Erreichen, alle Zwiespalte, alle Konflikte, alle Aspekte schlechthin werden Material für eine Lebensgestaltung, verlieren ihre grausame, schmerzbereitende und nie zu lösende Unheilfülle, wenigstens zu einem erheblichen Teil, und gehen, genauso wie alles andere Gelebte und zu Lebende ein in die große Form eines kunstgemäß geführten Lebens."⁶⁸ Er hat den Bürger- und Juste-Milieu-Hass mit der Bohemetradition⁶⁹ gemeinsam, auch Züge ihres Lebensstils (zum Teil in extremer Form), aber er distanziert sich von ihr,⁷⁰ beruft sich in Aufsätzen auf das 'klassische' Vorbild der Antike, der "tragédie classique," Goethes, Hölderlins, Georges und träumt davon, als Schöpfer kultisch-"großen Theaters" Repräsentant einer nationalen Gemeinschaft zu werden.⁷¹

Vergleichen wir die drei obengenannten Stücke Goerings mit seinen erfolglosen, meist als zeit- oder theaterfremd empfundenen Dramen (*Der Erste*, 1918; *Der Zweite*, 1919; *Die Retter*, 1919), so sehen wir, daß diesen der zeitgeschichtlich-aktuelle Gegenstand als Vehikel der fatalistischen Empfindung und der Todesnähe fehlt, ebenso das Moment des heroisch-abenteuerlichen Kampfes oder des ethisch drapierten Lebensopfers.⁷² *Die Retter* wurden zwar in der Zeit des "absurden Theaters" in dessen Nähe gerückt, zur Wiederentdeckung empfohlen und—mit begrenztem Recht—als Beckett-Antizipation gerühmt.⁷³ Sie blieben meines Wissens dennoch unaufgeführt, trotz mehrerer Neudrucke. Der Verzicht auf jede realhistorische Bindung der Handlung führt in diesem Stück zur Absenz aller finalen und kausalen Motivierungen, aller individuellen Konkretisierung und situationellen Relativierung. So tritt hier die Passivität, die erotisch getönte Todeslust und Todesangst, der Traum von dem, "was sein kann zwischen Mensch und Mensch," wie das Entsetzen vor dem Leben gleichsam abstrakt in Erscheinung, zugleich ohne Stilisierung ins Heroisch-Maskuline. "Wir geschehen," sagt ein selbstverloren tanzendes Liebespaar (so wie die Bäume "geschehen"⁷⁴) und bringt damit einen Grundzug seiner zum Tode treibenden Gemeinsamkeit zum Ausdruck. Und die Greise, denen

die zentralen Rollen zugeteilt sind, empfinden das Leben als "dunkel/ Und furchtbar," ein "Netz," eine "Falle."⁷⁵ Das Stück beginnt:

Der Erste Alte Mann:	Hörst du, Bruder?
Der Zweite Alte Mann:	Den Tod.
Der Erste Alte Mann:	Noch etwas sonst?
Der Zweite Alte Mann:	Nichts weiter.
Der Erste Alte Mann:	Lärmen?

Für die Zuhörer ist indessen nichts hörbar.

Der Erste Alte Mann:	Kälte und Finsternis.
Der Zweite Alte Mann:	Fürchte ich nicht.
Der Erste Alte Mann:	Willkommener Tod.
Der Zweite Alte Mann:	Auch Mir.

So beschreibt es Karl Otten:

Da spielt nichts mehr eine Rolle außer dem Sterben, außer der unwiderstehlichen Gewalt des obersten Herrn, des Todes, und seines Dieners, des Terrors. Hier ist die reine Idee vom Zwang des Sterbenmüssens Handlung von zwingender Notwendigkeit geworden.⁷⁶

*

Auch dem Vorkriegsroman *Jung Schuk* fehlt das gegenlyrische Widerlager. Er ist Werken seiner Entstehungszeit in manchem vergleichbar (etwa den Romanen Gustav Sacks), steht aber fremd in den Zwanziger Jahren, in denen er dank dem Erfolg des Dramatikers Goering neu aufgelegt wurde. Er ist ein Beispiel "existentieller Prosa,"⁷⁷ mit autobiographischen Zügen, einem Ich-Erzähler, der in der lyrisch-reflektorischen Monologik neo-wertherischer Brief- und Tagebuchnotate Vorgänge, Einfälle, Stimmungen fixiert, auch Anschauungen, die 'erlebt' wie gespiegelt nur die Wahrheit des Augenblicks für sich haben. Das Buch beginnt mit einer Vorbemerkung, die den Leser über den Freitod des Schreibers unterrichtet, und schließt mit einem Kapitel "Der Tod." Dazwischen: die romanhaft-lyrisch stilisierte Exhibition einer labilen inneren Verfassung. Die Aufzeichnungen des Schreibers kreisen um das Erlebnis der Stadt, der Liebe, der Landschaft, des ruhelosen Unterwegs; um Naturkult und Naturentfremdung; "Sehnsucht nach Selbstverwirklichung" und "Hang zur Mystik"⁷⁸; die "Furcht, nicht zu existieren"⁷⁹ und ein "Bedürfnis, mich bloßzulegen."⁸⁰ Sie sind Bericht, Introspektion und assoziative Reflexion ambivalenter Erfahrung in einem. So kommt es zur Stilform der Paradoxie: "Ich fühle, es kommt nicht auf ein einzelnes im Leben an, obwohl alles darauf ankommt."⁸¹ "Pathos noch, wo man gegen das Pathos ankämpft."⁸² "Oui, oui, oui, oui. Non, non, non, non."⁸³

*

Wir wollen mit diesen fingierten nun unveröffentlichte echte Briefe Goerings vergleichen, die er von 1930 bis 1935 vor allem an einen Wiesbadener

Freund, Hans von Goetz, gerichtet hat. Sie lassen die Konstanz der psychologischen Problematik erkennen, aber freilich auch beträchtliche Divergenzen—obwohl auch die echten Briefe (so spontan—zuweilen auch unfreiwillig grotesk—sie wirken) nicht völlig 'aliterarisch' gemeint sind: "ich habe wenig zu tun in d praxis und ordne alte brife," schreibt er (mit Georgescher Kleinschreibung) am 11.9.31; "der Band den ich aus denen der letzten Jahre zusammenstelle wird so vermeine ich, einmal ein kostbares geschenk an d deutsche volk, ja an europa"; und am 17.3.32: "Du bist Dir klar, daß Niemand z. Zeit solche Briefe bekommt wie Du von mir!"

Die materiellen Seiten der unbürgerlichen Existenzform dieses bürgerlichen Künstlers treten hervor, die Problematik der zahlreichen Umzüge, die Hilfsbedürftigkeit und der kompensatorische Genie-Anspruch, die ökonomischen Implikationen von Freund- und Schülerschaft, die Bemühungen um die Unterbringung von Manuskripten, die Mitteilung von Erfolgen und Projekten. Daneben das sektiererische Reformertum des 'Naturarztes,' Vegetariers und Siedlungsschwärmers—zeitsymptomatisch auch im literarischen Bereich, wie—neben anderen—das reale Beispiel des fast gleichaltrigen Friedrich Wolf, das fiktive Beispiel Menkes in H. H. Jahnns Tragödie *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* (1928) bezeugen können.

Auch die Lektüre spielt keine geringe Rolle—teils als selbstverständlicher Bestandteil eines Dichteralltags, teils auch, weil der Freund sie häufig zu beschaffen hat. Die Bindung an Nietzsche und George erweist sich als beständig, mit wechselnder Präferenz und Wertung.

"Gegen Nietzsche steht er [George] doch nur wie ein schönes Privathaus gegen einen Dom," schreibt er am 8.3.32, während er in Aufsätzen der gleichen Lebensphase nur Goethe ohne Vorbehalt und Einschränkung neben George gelten läßt.

Worin beruht die Unvergleichlichkeit Stefan Georges? Kurz gesagt darin, dass sein Wort Welt schafft, während das der anderen Dichter die bestehende Welt voraussetzt (...) Man hat für diesen Vorgang keinen rechten Vergleich. Luthers Wort scheint einmal ähnlich gewirkt zu haben, zum mindesten im Norden. Goethes Wort war weltschöpferisch, und in einem Masse, dass es kaum möglich schien, dass den Deutschen jemals wieder Not und Erfüllung durch eine schöpferische Worttat werden könnte. Und abermals hat es sich doch begeben, in George.

Ein Zeichen unerschöpflichen Geistes der deutschen Rasse.

Georges Strofen sind gefährlich. Mit recht wenden nur wenige sich ihnen zu. Mit recht müssen ungemässe Geister gewarnt werden. Es liegt verborgen hinter meisterlicher Form und höflichster Haltung die Grundstimmung der Schlacht im ganzen Werk Georges (...) Wer könnte mit ihm verglichen werden!

Dabei ist es nicht gleichgültig, dass dieser Dichter der erste Katholik ist, der als Dichter in Deutschland zu grösster Wirkung gekommen ist. Neben den protestantisch erzogenen Goethe, Hölderlin, Schiller steht jetzt der Mann, der bisher gefehlt hat und der das unersetzliche unerschöpfliche katholische Erbe in die deutsche Dichtung hineingerettet hat, allerdings unter Durchglühung mit einem ganz neuen Feuer.⁸⁴

Immer wieder erbittet und kommentiert Goering auch Schriften der Georgeaner und ihres Umkreises—von Wolters, Gundolf, Hildebrandt bis zu Benrath-Rausch und dem “(miserablen) Borchardt.”⁸⁵ Von den Autoren des Westens taucht Montherlant auf, aus der Tradition der Romania Dante und Cervantes, von jüngeren deutschen Autoren Werner Deubel (der im “Dritten Reich” als ‘Tragiker’ reussierte) und Robert Seitz (der als expressionistischer Lyriker und Zeitschriftenherausgeber begonnen hatte und in den Dreißiger Jahren zu Bauern- und Fischerromanen überging). Die Urteile sind zuweilen extrem, apodiktisch, labil. (So scheint Goering, nachdem er *Die geistige Situation der Zeit* von Jaspers am 27.1.32 nachdrücklich gerühmt und noch über sein politisches Orakel, die anti-demokratische *Tat*, erhoben hat, selber verwundert, daß er einen knappen Monat später, am 22.2.32, vermerken kann: “Jaspers gefällt mir immer noch.”) Neu-Skandinavisches (wie Sigrid Undset, Sillanpää) und Germanisch-Heidnisches von der *Edda*—Übersetzung Genzmers bis zur Pseudoforschung eines Guido von List werden rezipiert und propagiert, in eigenen Erzählungen und Aufsätzen verwertet. Daneben begegnet Katholisches: z.B. Richard Billinger, ein Dichter, “der noch über George hinausreicht (...) Wieder ein Katholik! (...) die Befreiung von George.”⁸⁶ In den beiden nächsten Briefen, einen Monat später, ist der Katholizismus abgetan und der Übergang zum “Atheismus” ausdrücklich vollzogen.

Zeitbedingt ist die große Rolle der Politik in diesen Briefen der beginnenden Dreißiger Jahre. Für Goering-Briefe der Vorkriegsphase (die mir nicht vorliegen) dürfte sie eine ähnlich periphere Bedeutung gehabt haben wie für *Jung Schuk*. 1932 beherrscht sie ganze Briefe—teils mit Zeitungsreflexen, teils mit bizarren Sentenzen, in denen sich die irrationale Kombinatorik seiner politischen Denkprozesse ideologisch niederschlägt: “George ist Katholik! Hitler auch. die einheit kommt. keine bange! europa bleibt das lichtland. wir sorgen dafür!”⁸⁷

Ökonomische Spekulationen spielen bei seinem Engagement auf der Rechten mit: die anhaltende Hoffnung, mit der NS-Presse ins Geschäft zu kommen, was teilweise glückte (ohne daß Goering dafür seine Beziehungen zum liberalen *Berliner Börsen-Courier*, dem Blatt Iherings, aufgeben hätte). Goering litt Not und machte seine Bedürftigkeit der Umwelt zum Vorwurf (“es ist doch skandalös, wie man mich (...) krepieren läßt”⁸⁸), wiewohl er nur allzu rasch auch bereit war, auf Projekte mit einem Profit von “100 000 Mark”⁸⁹ oder auf eine märchenhafte “änderung in der öffentlichen bewertung meiner allzulang mißachteten ideen”⁹⁰ zu vertrauen.

In einem Brief vom 19.1.32 berichtet er, “unter uns,” daß er seine “mitgliedkarte von der nsdap bekommen” habe. Aber der un- und gegenbürgerliche Außenseiter, ein ‘Trotzkist der Rechten’⁹¹ ohne politischen Realitätssinn, war in keine politische ‘Front’ voll zu integrieren, wie auch seine Aufsätze aus diesen Jahren (nebst Erzählungen wie *Der Diktator*⁹²) belegen. Er wirft in ihnen dem “Bürger” vor, “gegenüber der

Regierung keinen eigenen Willen aufzubringen,"⁹³ und fordert die Unantastbarkeit des "Hauses" durch Organe des Staates.⁹⁴ Selbst in der Zeit seines Engagements für Wahlerfolge der NSDAP erklärt er jede Inszenierung, die im "Geist des großen Theaters" erfolgt, "welches seine Rechte und Pflichten hat auch über den Verstand und Begriff der Parteien—ja jeder Partei hinweg," für "eine viel bedeutendere politische Handlung" als eine Abstimmung.⁹⁵ Und in megalomanisch-messianischem Bewußtsein beruft er—wohl Anfang der Dreißiger Jahre—in einer undatierten *Sonnenbotschaft (An alle Deutschen)* die Parteien der Weimarer Republik allen Ernstes zum gemeinsamen "Dienst" in einem politisch zwangsfreien nationalen Ständesystem von bleibender Statik.

Es kommt für keine Partei darauf an, dass sie herrsche! Es kommt darauf an, dass alle dienen und dienen wollen, keine einzige ausgenommen, und diesen glühenden Willen zu dienen kann kein Zwang erzwingen, sondern allein die aufgehende Sonne, die Offenbarung der Erkenntnis (...) Die Nationalisten sind nötig und werden nie vergehen. Sie sind die Helden, die Krieger des neuen Reiches, dazu haben sie sich selbst bestimmt, das werden sie bleiben in alle Ewigkeit. Die Kommunisten sind nötig und werden nie vergehen. Sie sind die Wächter, die Denker, die Fanatiker der Gerechtigkeit, dazu haben sie sich selbst bestimmt, das werden sie ewig bleiben. Die Sozialisten sind nötig und werden nie vergehen, sie sind die Arbeiter, die Bändiger, die Naturfreunde. Es ist töricht, Verbrecher zu nennen, wer einen morschen Bau zertrümmert hat. Das Zentrum ist die Klugheit, nötig, und wird ewig bestehen. Mit ihm alle Parteien. Da wo sie heute stehen, werden sie im wesentlichen immer stehen und die Stände werden sich in diesen Parteien ordnen. *Deutschland aber ist geheimnisvoller und mächtiger als irgend eine Partei begreifen kann* (...) Die Sonnenbotschaft belässt jedem seine Welt und sein Wollen, sie rät niemand ab und nennt keine Tat verboten. Die Sonnenbotschaft ist bloß eine Bestätigung, aber eben durch Bestätigung schafft sie das notwendige Licht.

Die Sonnenbotschaft stammt nicht von einem einzelnen. Unzählige wirkten an ihr mit, und ein gab sie mir allein der Genius unseres Volkes.⁹⁶

Im gleichen Brief (vom 30.3.32), in dem er damit renommiert, "sehr aktiv für Hitler tätig" zu sein, schlägt er dem Freund und seinem Kreis die Gründung einer eigenen Partei vor, "etwa mit Namen, 'Deutsche Arbeitslosen- und Siedlerpartei'. Das wäre *wirkliche* Hilfe für Deutschland. Mit dieser Partei könnten wir bereits am 24.IV. in den preußischen Landtag einrücken. Ehrgeiz *soll* der gesunde Mann haben! Besonders wenn er was zu *sagen* hat!" Ein Landtagsmandat wäre ihm umso erwünschter, als er gerade (wieder einmal) "bei der Fürsorge gelandet" ist. Am 7.8.33 berichtet er nicht ohne Stolz: "Ich bin durch Erlass von Göbbels vom 6.7 in den Dichterkreis des R. Bundes für Freilicht- und Volksspiele berufen." Am Ende desselben Monats ist das NSDAP-Gastspiel bereits passé: "In meiner Sache mit der Partei in Freiburg ist jetzt Erklärung von dort gekommen, daß ich 'sittlich und moralisch nicht würdig wäre in der Partei aufgenommen zu werden und seinerzeit ausgetreten wäre, um einem Ausschuß zuvor zu kommen'." Am 9.11.33 hofft er dennoch auf einen Regierungsauftrag für ein neues Stück, ein Vierteljahr später aber muß er bekennen:

Lieber Hans, ich bin müde. Müde dieser Schmerzen, müde dieses Lebens, müde dieses Elends, das ich als Dichter von Südpol und Scapa Flow *nicht* verdient habe.

Oder doch: ich habe es verdient. Warum habe ich immer an den neuen Deutschen geglaubt? Es wird mir gehen wie Kleist oder Hölderlin. Kein Strich geändert (18.2.34).

Der nächste Brief vom 20.2.34 (ungekürzt):

Heute 2. Brief von Dir. Bin apathisch. Heute Exmissionsklage wegen Notwohnung. Wohnung Bonnerstr. 3 bereits am 7.II. geräumt.

Morgen Offenbarungseidtermin. Kann natürlich nicht hin. So geht es alle Tage.

Ich lasse mir das nicht gefallen. Wenn deutsche Dichter im Inland nicht leben können, so müssen sie eben ins Ausland.

Siehe Nietzsche, George u.s.w.

Also, leb wohl Hans und seht zu was Ihr hier in Deutschland fertig bekommt. Mein Buch erscheint hier *nicht*. Ich hatte an Blunck (Schrifttumskammer) und Ärztekammer geschrieben. Ohne Erfolg.

Ich fühle meine Würde angetastet und bin noch nicht sooo weit, dass ich mir nicht im Ausland bessere Anerkennung verschaffen könnte.

Marlene [Marlene Holzapfel, später Goerings zweite Frau] zieht i.d. Nähe ihrer Mutter und ich lasse sie in 1 Jahr nachkommen.

R.

Das gemeinte Buch ist vielleicht das autobiographische *Buch des Grauens und der Morgenröte*, dessen Abschluß ein Brief vom 11.1.34 berichtet und das Goering später vernichtet hat. Erhalten blieb das Typoskript eines einzigen Kapitels; seine Überschrift "Mein Kampf" verrät, neben wen sich der psychophysisch leidende, von Gläubigern gehetzte, erfolglose Arzt und mittellose Autor hier zu stellen wünscht. Es handelt sich um eine wunderliche Mixtur aus *Zarathustra* und Stirner, idealistisch-solipsistischen Traditionen, dem Verkündigungston der zeitgenössischen Wanderapostel⁹³ und der 'gemeißelten' Sprache Goeringscher Erzählungen und Aufsätze aus jenen Jahren. Der Text präsentiert den Autor als "Gott" und "Atheisten" zugleich und erklärt zum Ziel seines "Kampfes": "Mein Recht auf Tod":

Wenn Ich als radikaler Atheist, radikaler Leugner von Unsterblichkeit, im folgenden von Gott spreche, so meine Ich Mich. Man kann dieses Mich garnicht gross genug schreiben. Es reicht schlechtweg überall hin. Dieses Mich oder Ich beweist Mir, dass Götter sterben können. Einmal und für immer. Warum? Weil *Ich* es so will (...) Ich habe zu kämpfen begonnen im Jahre 1914. Das Ziel Meines Kampfes war Mein Recht auf Tod. Dazu musste Ich eine Welt, eine geordnete, eine schöne, herrliche schaffen. Aus ihrer nunmehrigen Existenz beziehe Ich Mein Recht auf Tod.

Ich werde Meinen Geist und diese Welt zurücklassen, wenn Ich sterbe, zum Gebrauch für andere, für ihr Dasein, dass sie sich darin Tod, ihren Tod verdienen können (...)

Wer ist wie Ich, wird nichts lernen. Er ist selber Grund und Ursache. Unter dem Anschein von Lernen wirkt er Sich. Sein Wort ist weltschaffend. Er befreit den Menschen von den Wahnvorstellungen, die ihn erst zum Menschen machen. Die Wahnvorstellung Mensch ist die niedrigste Wahnvorstellung. Durch Mein Dasein setze Ich sie ausser Kurs.

Ich bin frei vom Geist. Geist nenne Ich das vom Menschen erschaffene System der Nichtigkeit. Ich bin frei vom Geist, ein Freigeist (...)

Unter Tod verstehe Ich Vollendung des Werks. Den Tod, den die Menschen sterben, gibt es nur für Menschen. Dieser Menschentod hängt mit dem Menschenwahn zusammen, dem Wahn von Raum und Zeit usw. Ich, der radikale Atheist, bin frei von diesem Tod. Ich sterbe und werde dauern. Dauer ohne Zeit. Meine Tat—die Welt—ist Mein Tod. Es ist leicht ewig sein. Es ist schwer sterben. Das Nichts, der Mensch, ist ewig. Was was ist, was was wurde, stirbt. Nur Götter können sterben.

Tausend Meilen vor dem Tod—, Tausend Meilen hinter dem Tod—so spricht der Mensch. In dem Wort "ewig" liegt der meiste Tod. Die Frage: Was kommt nach mir, ist Wahnvorstellung, ist die Form des Menschen. Der Gott, der radikale Atheist, ist die Unmöglichkeit der Frage als Frage. Er ist alle Realität.

ANMERKUNGEN

Anlaß dieser Arbeit, die dem Gedenken Robert L. Kahns gewidmet sei, waren die Lektüre der *Seeschlacht*—Interpretation von W.J. Lillyman ("Reinhard Goering's *Seeschlacht*: the Failure of the Will," *German Life and Letters*, XXII, 1968/69, S. 351–364) nebst der Überlassung von Dokumenten aus dem Nachlaß Goerings durch den Stuttgarter Bibliothekar und Germanisten Werner Lincke sowie den Lyriker und Publizisten Dieter Hoffmann (Frankfurt), der das wertvolle biographische Vorwort zur Goering-Ausgabe des Langen-Müller Verlags schrieb (s.u.). Hoffmann stellte mir (aus dem Besitz von Marlene Goering-Holzappel, München) Typoskripte teils von bekannten, in Buchform (1961) oder Zeitschriften veröffentlichten, teils auch von unbekannten, nur in Zeitungen, im Funk oder gar nicht veröffentlichten Erzählungen und Aufsätzen aus den Zwanziger und frühen Dreißiger Jahren zur Verfügung, ferner Briefkopien.

Dr. Lincke übergab mir ein Konvolut, das Goering in einer Wohnung in Stuttgart nach kurzem Aufenthalt zurückgelassen hatte. Es enthielt—außer Fotografien und einem der Haftbefehle, mit denen Gläubiger und Gerichtsvollzieher Goering behelligt haben—Schulhefte mit handschriftlichen Roman- und Novellen-Entwürfen, Erzähltexten und mancherlei Notizen, auch Vorträgen zur Gymnastik und anderen 'naturärztlichen' Interessengebieten Goerings, z.T. mit Datierungen aus dem Frühjahr und Sommer 1927. Bei dem Stand der bio-bibliographischen Vorarbeiten war in dem gegebenen Rahmen und in der verfügbaren Frist nur eine sehr begrenzte Auswertung und Erschließung des Materials möglich. Mir unbekannte Nachlaßteile dürften sich im Besitz der Gymnasiallehrerin Dagmar Öhrbom, Helsinki, befinden.

Auslassungen in Zitaten sind durch drei Punkte in runden Klammern gekennzeichnet, Zusätze des Verfassers durch eckige Klammern. Im Original Gesperrtes oder Unterstrichenen ist kursiv gesetzt.

1. Horst Denkler, *Drama des Expressionismus. Programme, Spieltext, Theater* (München, 1967), S. 142 f.

2. Zit. nach dem Vorwort Dieter Hoffmanns in Reinhard Goering, *Prosa, Dramen, Verse* (München, 1961), S. 27. Diese Ausgabe wird künftig zitiert als *Goering*. Auf ihr beruht die dtv-Ausgabe, München, 1966.

3. Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht* (Bremen, 1957), S. 195. Vgl. auch Denkler, a.a.O.

4. Goering, *Seeschlacht. Tragödie* (6.–9. Aufl., Berlin, 1918), S. 127. Diese Ausgabe wird künftig zit. als *Seeschlacht*. Die in Anm. 2 aufgeführte Neuausgabe ist für *Seeschlacht* nur eingeschränkt zitierbar, da sie—vgl. schon Lillyman a.a.O. S. 357—die Verssprache des Stücks in Prosaform druckt. Die Verantwortung trägt der Verlag, nicht der Vorwortverfasser, der übrigens an so versteckter Stelle Genannt wird, daß sie Lillyman entgangen ist, der fälschlich von einem Anonymus spricht.

5. Fritz Zimmermann, *Dresdner Nachrichten* vom 11.2.1918. Zit. nach Günther Rühle, *Theater für die Republik* (Frankfurt, 1967), S. 114.

6. Fechter, *Das europäische Drama*, III (Mannheim, 1958), 19.

7. Fechter, a.a.O., S. 20.

8. *Seeschlacht*, S. 130.

9. Jacobsohn, *Die Weltbühne* (Berlin, 1918). Zit. nach Rühle, a.a.O., S. 118.

10. ebda.

11. E. Faktor, *Berliner Börsen-Courier* vom 4.3.1918. Zit. nach Rühle, a.a.O., S. 115.

12. Stefan Großmann, zit. nach Hoffmann (s. Anm. 2), S. 27.

13. Großmann, a.a.O., S. 26.

14. *Seeschlacht*, S. 67.

15. *Seeschlacht*, S. 54.

16. *Seeschlacht*, S. 126.

17. Lillyman, a.a.O., S. 355. Lillyman trägt der sehr bewußten Orientierung Goerings am griechischen Drama keine Rechnung.

18. *Seeschlacht*, S. 69.

19. Vgl. G.P. Landmann, *Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie* (Hamburg, 1960), S. 110; M. Durzak, "Nachwirkungen Stefan Georges im Expressionismus," *German Quarterly*, XLII (1968), 411 f.

20. *Seeschlacht*, S. 69 f.

21. *Seeschlacht*, S. 70 f.

22. Goering (s. Anm. 2), S. 153. Zum Begriff des autofiktiven Erzählers vgl. H. Kreuzer, *Die Boheme* (Stuttgart, 1968/1971), S. 85.

23. Goering, S. 258.

24. Goering, S. 374.

25. *Seeschlacht*, S. 92.

26. *Seeschlacht*, S. 103.

27. Goering, S. 362.

28. Goering, S. 325.

29. *Seeschlacht*, S. 113.

30. Goering, S. 76. Die Erzählung trägt im mir vorliegenden Nachlaß-Typoskript (mit stellenweise abweichendem Text) den Titel "Großer Pan."

31. Goering, S. 79.

32. Hs. Vortragsnotiz im Nachlaßheft "Gymnastik."

33. *Seeschlacht*, S. 67.

34. *Seeschlacht*, S. 128.

35. *Seeschlacht*, S. 122, 124.
36. *Goering*, S. 266.
37. *Goering*, S. 579.
38. *Goering*, S. 257.
39. *Goering*, S. 261.
40. *Seeschlacht*, S. 114.
41. E. Faktor, a.a.O.
42. Vgl. Hoffmann, a.a.O., S. 28, S. 22.
43. Zit. nach M. Durzak, "Fritz von Unruh," in *Expressionismus als Literatur*, hrsg. v. W. Rothe (Bern/München, 1969), S. 495.
44. Hoffmann, a.a.O., S. 18.
45. "Wie Gregorius tiefsinnig wurde. Novelle." Handschrift in Nachlaßheft datiert 1. Juni 1927.
46. "Gregorius wird tiefsinnig," in: *Goering*, a.a.O., S. 33.
47. Hoffmann, a.a.O., S. 20.
48. "1930 endlich grub der jüdische Preisrichter Ernst Heilborn eine Größe von vorgestern, Reinhold [sic!] Goering, aus. Goerings letzten Endes niederdrückende Stimmungen hervorrufendes Kriegsstück 'Seeschlacht' war, wie sich mancher erinnern wird, vielerorts der Auftakt zu 1918...." Sebastian Brant, "Der 'deutsche' Kleistpreis," in *Der Angriff* (Berlin), 27.3.1931. Zit. nach *Der Kleist-Preis 1912-1932. Eine Dokumentation*, hrsg. v. H. Sembdner (Berlin, 1968), S. 42. In verschiedenen Nachschlagewerken und sonstigen Quellen (auch bei Hoffmann, a.a.O.) wird ausdrücklich mitgeteilt, Goering habe den Kleist-Preis *zweimal* bekommen, auch für *Seeschlacht*. Das wird durch Sembdners Dokumentation jedoch *nicht* bestätigt.
49. Heilborn, zit. nach *Der Kleist-Preis 1912-1932*, a.a.O., S. 114.
50. Vgl. Reinhold Grimm, "Zwischen Expressionismus und Faschismus. Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre," in *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, hrsg. v. R. Grimm und J. Hermand (Bad Homburg v.d.H., 1970), S. 29-35.
51. Vgl. Ihering, *Berliner Börsen-Courier*, 17.2.1930. Zit. nach Rühle, a.a.O., S. 1009 f.
52. Norbert Falk, *BZ am Mittag* (Berlin), 17.2.1930. Zit. nach Rühle, a.a.O., S. 1010.
53. *Goering*, S. 513. Ein "Satyrspiel" zur *Südpolexpedition*, "Die Götterbotschaft," gehört zum Nachlaß.
54. *Goering*, S. 527.
55. *Goering*, S. 525 f.
56. *Goering*, S. 560.
57. Bruckner, *Krankheit der Jugend* (Berlin, 1928), S. 34.
58. Vgl. H. U. Ketelson, *Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches* (Bonn, 1970); ders. *Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches* (Bonn, 1968).
59. Bruckner, *Die Verbrecher* (Berlin, 1929), S. 136 f.
60. Hasenclever, *Gedichte, Dramen, Prosa*, hrsg. v. Kurt Pinthus (Reinbek b. Hamburg, 1963), S. 263.
61. Zit. nach Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie* (Neuwied, 1971), S. 190.

62. Goering, "Der Arme." Zit. nach dem Nachlaß-Typoskript. Zur Rolle dieser zyklischen Geschichtsauffassung in der Generation der Expressionisten vgl. P.U. Hohendahl, *Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama* (Heidelberg, 1967), S. 46 ff.

63. Vgl. Ketelsen, a.a.O. (s. Anm. 58). H. Schlötermann, *Das deutsche Weltkriegsdrama 1919–1937. Eine wertkritische Analyse* (Diss. Jena, 1939, S. 120) charakterisiert Goerings *Scapa Flow* wie folgt: "Das Spiel ist 1919 schon erschienen. In jener Zeit war es schwierig, noch weiter zu sehen, als Goering schon sah (...) sein Spiel trägt die dieser Zeit gemäße völkisch notwendige Funktion." Die seinerzeit vielzitierte Goebbels-Formel von der 'NS-Kultur' als 'stählerner Romantik' zeigt eine Doppelgesichtigkeit, wie wir sie ähnlich an *Seeschlacht* und *Südpol-Expedition* abgelesen haben. (Die Formel geht zurück auf die Rede zur Eröffnung der "Reichskulturkammer" v. 15.11.1933.) Freilich muß auch beachtet werden, daß Goerings Dramen im "Dritten Reich" nicht reussierten und die faschistischen 'Standardwerke' zum Drama der Zeit ihn ignorierten. Vgl. z. B. H. Wanderscheck, *Deutsche Dramatik der Gegenwart* (Berlin, o.J. [1938]). Für die Jahrhundertwende denke man auch an die Kontrastspannung Paul Ernst/Maeterlinck, an dessen *Blinde* die *Retter* punktuell erinnern.

64. Vgl. Goering, S. 78; s. Anm. 30.

65. Goering, S. 90.

66. Goering, S. 87.

67. Brief an Hans v. Götz v. 17.3.32.

68. Vgl. Goering, S. 90 f.

69. Vgl. Kreuzer, *Die Boheme* (s. Anm. 22).

70. Vgl. Goering, S. 89; s.a. Brief an H. v. Götz v. 17.4.1932.

71. Aufsatz "Über Inszenieren" (1931).

72. Das Happy-End-Stück *Der Vagabund und das Mädchen* von Goering und Robert Büschgens (uraufgef. am Landestheater Oldenburg am 23.4.1931) ist vermutlich unveröffentlicht und war mir nicht zugänglich. Besprechungen verzeichnen Claude Hill und Ralph Ley, *The Drama of German Expressionism. A German-English Bibliography* (Chapel Hill, 1960), S. 71. Daß Nachschlagewerke wie Kürschner, Kosch, auch Sembdner, a.a.O. (s. Anm. 48) einen Roman "Der Vagabund und das Mädchen" anführen, dürfte auf einem Irrtum beruhen.

73. Vgl. Hoffmann, a.a.O., S. 22.

74. Goering, S. 498, 496.

75. Goering, S. 480.

76. *Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater*, hrsg. v. Karl Otten (Neuwied, 1959), S. 23.

77. Zu diesem Begriff vgl. H. Kreuzer, "Existentielle Prosa, spiritueller Anarchismus. Zum 'Augenblick der Freiheit' von Jens Bjørneboe," in *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käte Hamburger*, hrsg. v. Fritz Martini (Stuttgart, 1971); ferner das Nachwort von Max Bense zu Jean Genet, *Tagebuch eines Diebes* (Hamburg, 1961).

78. Kurt Mueller-Vollmer, "Reinhard Goering," Artikel im *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. H. Kunisch (München, 1965).

79. Goering, S. 107. Vgl. "Der Arme" (eine Erzählung mit autofiktivem Helden):

“Ich muß mir beweisen, daß ich als Mensch noch lebe (...) denn ich finde mich wohl existierend, aber nicht als was, oder als wer.” Zit. nach dem Nachlaß-Typoskript.

80. *Goering*, S. 113.

81. *Goering*, S. 261 f.

82. *Goering*, S. 256.

83. *Goering*, S. 266.

84. Zitiert nach dem Nachlaß-Typokript “Stefan George und die anderen Dichter.”

85. Br. v. 12.1.32.

86. Br. v. 25.2.32.

87. Undatierter Brief (Jahresanfang 1932).

88. Br. v. 27.12.31.

89. Br. v. 5.8.35.

90. Br. v. 27.12.31.

91. Vgl. zu diesem Begriff A. Mohler, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932* (Stuttgart, 1950), S. 91 f.; Kreuzer, *Boheme*, a.a.O., S. 355 f.

92. *Goering*, S. 57–59. Die Geschichte, antifaschistisch rezipierbar, erschien in der *Vossischen Zeitung*. Undatierter Ausschnitt im Nachlaß.

93. Aufs. v. 1931 “Über Inszenieren.” Zit. nach dem Typoskript im Nachlaß.

94. Aufs. “Der Staat.” Typoskript-Fragment im Nachlaß.

95. “Über Inszenieren” (S. Anm. 93).

96. Zit. nach dem undatierten Nachlaß-Typoskript.

97. Goering zog nicht nur selber zeitweilig als buddhistischer Bettler über Land; er zeigte auch Interesse (wie Nachlaßnotizen zeigen) an dem zeitgenössischen Wanderapostel Louis Häußler und seinem “Bund.” Seine eigenen Fahrten spiegeln sich—stilisiert—in einem Teil seiner Erzählungen (vgl. u. a. “Das Gebet,” *Goering*, S. 37–48).

Nachtrag: Die bei Rudolf Haller angefertigte Arbeit von Gottfried Capell, *Die Stellung des Menschen im Werk Reinhard Goerings*, Phil. Diss. Bonn 1968, wurde mir erst während der Drucklegung zugänglich und konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Unzugänglich war mir auch die Diss. von M. J. Mendum, *The Human Condition and Ideals in the Dramas of Reinhard Goering* (U. of California, Los Angeles, 1971).